

# As fábulas teatrais de Valter Hugo Mãe

Christine Zurbach

Universidade de Évora

## I. Um escritor no teatro

Este breve ensaio propõe algumas pistas de leitura para o repertório dramático de Valter Hugo Mãe, produzido entre 2007 e 2014, com o qual se materializou a relação deste escritor com o teatro em Portugal. Mais conhecido como autor de romances, Valter Hugo Mãe não é estudado como dramaturgo, apesar de se destacar, como veremos, pela articulação sistemática da sua escrita teatral com o trabalho cénico e performativo.

Com efeito, Valter Hugo Mãe não é um dramaturgo “de gaveta”. Por norma, os seus textos surgem associados a convites de companhias profissionais com vista à produção de espetáculos teatrais. Inscritos dentro de ciclos temáticos, foram ocasionalmente associados a residências artísticas de preparação do texto e/ou do espetáculo que contaram com a sua participação<sup>1</sup>, uma modalidade que integra a renovação atual das relações entre escrita textual e escrita cénica<sup>2</sup>. Num dossiê dedicado ao teatro contemporâneo publicado na revista *Théâtre/Public*, em que as escritas textuais e cénicas são analisadas na perspectiva da sua vertente performativa, Clyde Chabot distingue quatro círculos principais na tipologia das práticas observáveis hoje: as escritas apoiadas num texto literário preexistente, base para a criação cénica; as formas em que a escrita é de ordem tanto cénica como literária e em que o texto está intrinsecamente ligado ao processo de criação; as escritas de palco em que o texto é secundário, ausente ou diluído na representação; as propostas em que os limites do contemporâneo são ultrapassadas na medida em que a escrita é feita à vista do espectador, no presente do ato de criação (Chabot, 2007: 5). A autora refere igualmente que esses círculos não são estanques e que existem “passerelles” entre eles: nos diversos moldes de enquadramento do seu trabalho de escritor e dramaturgo, Valter Hugo Mãe confirma-o desde a escrita prévia do texto completo, como em *cratera* e *Canil*, passando pela escrita colaborativa com os intérpretes em *Comida*, até à escrita reelaborada no confronto com o trabalho cénico proposto pela encenadora em *Canil*.

A prioridade dada a uma dupla preocupação, de natureza cénica e literária, bem patente nos textos do nosso *corpus*, permite situar a obra dramática de Valter Hugo Mãe nesse segundo círculo: pelos seus aspectos formais, nomeadamente de natureza genológica, no recurso aos ingredientes constitutivos da forma dramática contemporânea, e pela sua dimensão performativa e imagética; pela riqueza da escrita no plano verbal, particularmente visível nos diálogos que caracterizam as diferentes personagens; pelos aspectos temáticos, com nítidas afinidades com os eixos orientadores da sua obra literária (Nogueira, 2013: 106-126). Aqui, o rigor literário,

---

<sup>1</sup> Com o Teatro Bruto, é o caso da peça *canil*, escrita previamente, mas objeto de trabalho dramático numa residência artística e motivo para uma conferência cénica com o autor, em Guimarães, em 2012, e de *Comida*, no mesmo ano, escrita parcialmente no contexto de uma residência artística com a companhia.

<sup>2</sup> Para um panorama atual, com a chancela da crítica de teatro e dos estudos universitários, consultar a revista *Sinais de Cena*: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/sinais-de-cena.html>.

aliado à criatividade e à liberdade da escrita, revela-se como um valor integrador desses textos, em pequeno número e de menor divulgação, numa obra já vasta e sobejamente reconhecida<sup>3</sup>; textos, regra geral, inéditos, excetuando-se, até ao momento, *os filhos do esfolador*, publicado em 2007.

O repertório teatral da autoria de Valter Hugo Mãe resulta de dois modos distintos de exercício da escrita dramática. Surgiu na sua carreira literária, quer no formato de um trabalho de adaptação, como processo de transmissão constituído pela reescrita de um texto anterior de outro autor, quer de criação de obras originais. Mas ambos os caminhos seguidos revelam uma idêntica vontade e gosto por “contar histórias”, criando narrativas e fábulas teatrais em formatos inovadores, que, distanciando-o através de vários processos dramatúrgicos, ficcionalizam o real no qual vivemos mais ou menos desatentos, para no-lo devolver, mais inteligível e mais presente, mais real e, por isso, (ainda) mais inquietante. O próprio escritor comentará a adaptação *O Fascismo dos Bons Homens* pelo Trigo Limpo Teatro ACERT nos seguintes termos: “Ficarei para sempre com uma versão enriquecida do meu próprio livro. Passou a ter uma dimensão bem mais tangível. Como se tivesse passado a ser realidade. Uma realidade bastante, sem dúvida alguma” (Mãe, 2014: 34).

Para Cathy Turner, as novas dramaturgias, como é o caso aqui, podem suscitar, de facto, uma alteração da função crítica do espectador, pelo efeito que sobre ele são capazes de produzir: “New dramaturgies [...] might suggest new ways of negotiating our roles as spectators and critics. This negotiation, this attempt to articulate and identify what we have witnessed, is itself a political act” (Turner, 2008: 93).

Na nossa época, que, segundo alguns, estará marcada por uma inflação de narrativas, a forma dramática soube preservar a eficácia comunicativa e reflexiva da fábula<sup>4</sup>, entendida ora como fundo mítico do qual emana o assunto tratado na obra, ora como modo de juntar as ações dramáticas que põe “em jogo”<sup>5</sup> para o espectador. As vicissitudes da fábula foram várias ao longo da história do teatro, e, se ainda nos referimos a ela hoje, depois do seu quase desaparecimento após o questionamento e abandono da sua dimensão teleológica, é enquanto manifestação ou exibição da estratégia comunicativa adoptada pelo dramaturgo para dar conta do que designamos por realidade ou real.

É nesse sentido, pela identificação de tal estratégia, que o repertório teatral de Valter Hugo Mãe será abordado aqui, num processo descritivo centrado nas opções dramatúrgicas do autor, com algum enquadramento mínimo da sua realização cénica. Teremos em conta um ponto de partida teórico, expresso na posição crítica de Jean-Pierre Sarrazac quanto à “morte do drama” apregoada pelos teóricos do teatro pós-dramático, afirmando, pelo contrário, a sua capacidade de renovação e reinvenção constante:

Mon hypothèse est que nous sommes passés, à partir de la fin du XIXe, de ce que j'appelle le *drame-dans-la-vie* (le modele aristotélo-hégélien de la forme dramatique) à ce que je propose d'appeler le *drame-de-la-vie* [...] ce drame qu'on appelle une vie, une vie ordinaire et non plus héroïque. (Sarrazac, 2004: 75)

---

<sup>3</sup> São de referir prémios prestigiosos (Prémio Literário José Saramago, 2007), inúmeros convites para palestras e encontros, e as traduções em várias línguas.

<sup>4</sup> A fábula é, para Aristóteles, a principal componente na composição do poema dramático.

<sup>5</sup> A língua francesa permite expressar a ambivalência do termo “jogo” na fórmula “mise en jeu”, que reenvia para o jogo cénico e também para a ideia de um desajuste ou desacerto que desestabiliza o texto no plano semântico.

É nesse paradigma que propomos situar esta leitura do teatro de Valter Hugo Mãe, no seu modo peculiar de *imaginar* – inventar e também criar imagens para dar a *ver* o mundo –, e de *fabricar* – no sentido artesanal do termo, inscrito em “arte” ou “poética” – fábulas teatrais, pequenas histórias-parábolas. Mas é sempre da História que nos dará conta, a partir do que quer *mostrar*, dando a ler o que é possível tornar relevante apesar de aparentemente sem sentido ou absurdo, do que é sublime no grotesco, no vulgar e no trivial e do que, mesmo na sua brutalidade ou monstruosidade insuportável, não é senão a face exacerbada da degradação generalizada do mundo em que vivemos.

As suas fábulas irrisórias e vãs (a triste figura do vigarista em *os filhos do esfolador*, a violência criminosa no quotidiano em *cratera*, a revolução como projeto sem sustento em *Canil*, a ambição que se presta a tudo em *Comida*, o obscurantismo que cultiva o medo irracional em *a morte dos tolos*) são peças centradas sobretudo na elaboração de personagens ao mesmo tempo estranhas e familiares, que ganham vida pela insistência da presença sonora das suas vozes. Em diálogos improváveis (como na *morte dos tolos*), ou em monólogos intimistas que suspendem o fluxo da ação (em *Comida* e *cratera*), estas personagens protagonizam ações que mesclam o dramático e o épico (em *Canil*). Estas peças dão-nos conta da inutilidade do sofrimento humano, antes de mais, e oferecem-nos uma visão crítica, impiedosa e lúcida sobre as vítimas, também marcada pela compaixão ou por uma visão salutarmente cómica, das fragilidades e das misérias da realidade portuguesa atual num mundo em perda de referências.

## II. Os dados

### 1. Um corpus

Entre adaptações e criações originais, são sete no total as obras em que o nome do autor é associado à criação teatral: cinco enquanto autor do texto encenado; e duas enquanto autor do texto adaptado.

A cronologia tem início em 2007, data da sua primeira aproximação ao teatro, com *os filhos do esfolador*, uma adaptação de *O Cego de Landim*, uma das *Novelas do Minho* (1875-1877) de Camilo Castelo Branco, pela companhia Jangada Teatro. Será seguido de *cratera, as crianças com segredos*, em 2010, escrita a convite do Teatro Bruto. De novo com o Jangada Teatro, em 2011, *a morte dos tolos*. Em 2012, escreve *Canil* para o Teatro Bruto, e, para a mesma companhia, em 2013, *Comida*, duas peças que resultam de um convite. A encenadora desse mesmo grupo, Ana Luena, volta à sua obra e assina, em 2014, o texto de *O Amor dos Infelizes*, concebido a partir do romance *O Filho de Mil Homens* (2011), que reformulou numa estrutura “diferente do alinhamento do romance”, no formato de um monólogo com narrativas cruzadas. Finalmente, em 2014, Pompeu José (ator e encenador na companhia Trigo Limpo. Teatro ACERT) é autor da adaptação *O Fascismo dos Bons Homens*, inspirado no romance *a máquina de fazer espanhóis* (2010).

Confirmando uma afirmação de Linda Hutcheon na abertura do seu estudo sobre a adaptação como fenómeno cuja abrangência ultrapassa de longe a ideia mais comum da transformação mediática de obras literárias para o cinema, e cuja imagem negativa aos olhos da crítica sempre deferente com o texto (dito) original contraria uma popularidade inabalável deste tipo de obras junto do público (Hutcheon, 2008: IV), os três agentes culturais relacionados com a receção da escrita de Valter Hugo

Mãe enquanto dramaturgo recorreram à adaptação. Isto não surpreende, no contexto contemporâneo em que a prática intertextual de escrita a partir de obras não dramáticas já é considerada como uma característica das novas dramaturgias, mas neste dossiê será interessante analisar este fenómeno em termos formais, nomeadamente nas soluções encontradas para a produção da adaptação<sup>6</sup>, e também enquanto estratégia artística e cultural.

É de notar a regularidade da presença de Valter Hugo Mãe no campo do teatro apresentado em Portugal, com uma dramaturgia integrada no trabalho de companhias profissionais com características programáticas definidas que veremos a seguir, e que nos três casos justificam a aproximação a autores literários e o seu envolvimento nas suas produções.

## **2. Três agentes teatrais**

### **2.1. Teatro Bruto (TB)**

Com sede no Porto, o Teatro Bruto, fundado em 1995 por um grupo de artistas recém-formados na Academia Contemporânea dos Espectáculos, foi dirigido até 2015 (data em que cessou a sua atividade) pela encenadora Ana Luena. Com produção regular durante 20 anos, inscreveu no seu programa de trabalho uma área de repertório vinculada à escrita original de textos, a partir de temas orientadores do seu processo criativo, realizado em colaboração com os escritores convidados, em residências artísticas ou laboratórios de criação e interpretação. O seu interesse pelas novas linguagens do teatro, pelas áreas de cruzamento interartes, inclui as novas dramaturgias, com a particularidade de envolver uma tipologia diversa de textos literários, em vários géneros, como foi o caso com o poeta Daniel Jonas, e agora com o romancista Valter Hugo Mãe, cujos textos foram retrabalhados no formato da recriação cénica, como sucedeu com o seu espetáculo de estreia, *Tristerra*, a partir de Miguel Torga<sup>7</sup>.

Com Valter Hugo Mãe, foram realizadas quatro produções / espetáculos, como já referimos: as três peças originais *cratera* (2010), *Canil* (2012) e *Comida* (2013), e a adaptação por Ana Luena, *O Amor dos Infelizes* (2014).

### **2.2. Jangada Teatro**

Fundada em 1999, a companhia tem a sua sede no Auditório Municipal de Lousada, mas, além da sua implantação regional, promove digressões nacionais dos seus espetáculos. O ator responsável pelo projeto, Joaquim Nicolau, é uma personalidade muito mediática com uma carreira de ator ligada à cultura televisiva, nomeadamente no registo das personagens populares em telenovelas e programas de variedades cómicos. Com um número elevado de produções, o Jangada Teatro optou por uma programação pautada por uma “estética heterogénea”, com forte incidência em autores nacionais, pela promoção da língua e cultura portuguesas, e, desde 2002, pela produção de espetáculos de formas animadas.

Com Valter Hugo Mãe, realizaram duas produções / espetáculos com textos da sua autoria: *os filhos do esfolador* (2007), a partir de *O Cego de Landim*, das *Novelas*

---

<sup>6</sup> As adaptações que não são da autoria do romancista não serão analisadas neste estudo.

<sup>7</sup> O *corpus* das obras originais de Valter Hugo Mãe, referido anteriormente e estudado aqui, também foi objeto de um trabalho criativo posterior, realizado pelo Teatro Bruto, para ser levado à cena. Esse aspecto será referido, mas não tratado em detalhe neste estudo, por razões de natureza metodológica.

*do Minho*, de Camilo Castelo Branco, e *a morte dos tolos* (2011), que também teve uma versão televisiva no Programa Portugal Hoje<sup>8</sup>.

### **2.3. Trigo Limpo Teatro ACERT**

Segundo dados disponíveis sobre a sua atividade, a companhia Trigo Limpo Teatro ACERT, criada em 1976, define-se como “uma companhia teatral apostada na descoberta de interações entre as distintas linguagens artísticas e do espetáculo, como forma de potenciar uma intervenção teatral experimental, consequente, criativa e socialmente integrada numa intervenção cultural comunitária”<sup>9</sup>. Com essa finalidade, o seu repertório integra quer textos dramáticos de originais criados para a companhia, quer textos teatrais que resultam de um trabalho de adaptação de textos de autores contemporâneos consagrados. No caso de Valter Hugo Mãe, o ator e encenador Pompeu José é autor do texto *O Fascismo dos Bons Homens*, concebido em 2014 para um espetáculo a partir de *a máquina de fazer espanhóis*.

## **III. As fábulas para a cena de Valter Hugo Mãe**

### **1. As adaptações**

#### **1. 1. Adaptar um clássico: *os filhos do esfolador***

Como já foi referido, a primeira incursão de Valter Hugo Mãe no teatro passa pela adaptação da obra de um outro autor, Camilo Castelo Branco, com *os filhos do esfolador* (2007) a ser escrito a partir de *O Cego de Landim*.

A adaptação é apresentada por Linda Hutcheon como uma prática usual hoje, apreciada em termos dicotómicos, entre “familiarity and contempt, ubiquity and denigration” (Hutcheon, 2006:169). No seu duplo entendimento como produto e como processo, significa “an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art” (Laera, 2014: 170), em que as transformações introduzidas são geradas por (e para) uma nova receção da obra inicial, num *continuum* fluído de relações entre ambas, passando ou não por uma mudança de suporte ou *medium*, como aqui, com a passagem para a cena de um texto preexistente, não dramático.

Adaptar implica sempre um processo de negociações, situado na transição e apropriação dos textos, em que a obra inicial pode constituir um obstáculo ou, pelo contrário, um sustento facilitador para a obra de chegada. Neste caso, a adaptação da novela mostra que *os filhos do esfolador* devem tanto à poética de Camilo como à de Valter Hugo Mãe nesse encontro com ele. Trabalhando a partir da ironia de Camilo, Valter Hugo Mãe reformula a novela numa versão teatral de comédia, numa aproximação ao tom da revista popular, procurando, segundo afirmou, atingir “um resultado muito diferente daquele conseguido por Camilo Castelo Branco”. Confirma-se assim a tese de Margherita Laera, que entende a adaptação como sinal da possibilidade de existirem múltiplas versões de uma história, numa relação lateral e não vertical: “adaptations are derived from, ripped off from, but are not derivative or second-rate” (Laera, 2014: 170).

#### **1.1.1. A novela de 1876**

---

<sup>8</sup> Excertos em <https://www.flickr.com/photos/rtppt/albums>.

<sup>9</sup> <http://www.acert.pt/trigolimpo>.

A poética da escrita de Camilo Castelo Branco nas *Novelas do Minho* (1875-1878) reflete uma transição na sua obra: Camilo romântico, conhecedor de todos os recursos da escola romântica, põe-na a ridículo. Apoiado na observação do ambiente rural nortenho, torna-se escritor realista. Compõe com o cego de Landim um tipo, que trata não sem ironia trocista e algum sarcasmo. Mantendo a trama de folhetim para um determinado público de leitores, trata a ação como sequência de peripécias próxima da forma dramática, à qual junta a intervenção direta dele próprio como autor, na qualidade de narrador e personagem, ou comentador divertido da escabrosa vida e morte da sua criatura. No final da novela, quebra o pacto ficcional para interpelar o leitor a propósito da viúva do cego:

E visto que não estamos dispostos a deixá-la morrer nos nossos braços, ó leitor, parece-me caridosa coisa que não a fulminemos com a nossa honrada raiva. Sou de opinião que sejamos inexoravelmente severos com os desgraçados e com as desgraçadas, quando eles e elas repelirem a felicidade que nós lhes oferecermos. (Castelo Branco, s.d. : 109).

Tal como para Valter Hugo Mãe, o apelo da linguagem teatral já tinha levado Camilo à escrita dramática, ampliando a receção do seu projeto literário e do seu público: “O teatro foi, pode dizer-se, outra forma que Camilo deu aos seus enredos. Alguns dos seus romances foram, aliás, adaptados para o palco, muitas vezes com a sua colaboração” (Santos, 2015: 45). Autor de quinze peças, escritas entre 1847 e 1871, dedicou-se à sátira e à crítica de costumes, inventando o emblemático Morgado de Fafe para a galeria dos tipos mais populares do teatro oitocentista.

### 1.1.2. A peça de 2007

Entre outras razões que podem ser encontradas para o recurso à adaptação no caso da peça *os filhos do esfolador*, destaca-se o próprio projeto cultural defendido pela companhia Jangada Teatro. Com efeito, o retorno a Camilo e à sua obra insere-se no compromisso cultural e programático que, como podemos ler no sítio na internet da companhia<sup>10</sup>, assenta na promoção de autores e obras do património literário nacional e estrangeiro. Nessa nova receção, com a modificação material do texto e o uso de um novo *medium* – a linguagem do teatro –, Camilo autor de novelas recebe uma segunda vida.

O enquadramento histórico da novela mantém-se, mas, pela natureza intrínseca do processo próprio da adaptação que proporciona uma nova receção, o assunto narrado é projetado em jeito de quadros revisteiros para um novo contexto cultural, o Portugal dos falsários e aldrabões, das fortunas duvidosas e do silêncio cúmplice de quem pretende beneficiar dos crimes. A peça privilegia as cenas dialogadas, mas conserva a figura do narrador Camilo, cuja intervenção em cenas isoladas intercaladas ao longo do desenvolvimento do enredo introduz uma dimensão narrativa e épica, dando conta dos episódios no Brasil, fora do lugar único da ação situada na casa do barbeiro. Do mesmo modo que na novela, esse narrador assume o papel de testemunha, garante da veracidade dos factos, e também da leitura crítica para a qual a própria ironia de Camilo apontava. A supressão por Valter Hugo Mãe da afilhada do cego, a bandida Narcisa, que, na novela, surge episodicamente como figura duplicada do crime, na sua forma declarada, retira ao enredo um pitoresco

---

<sup>10</sup> <http://www.jangadateatro.com>

romântico fortemente datado e privilegia o recorte sobre os dois irmãos, filhos do esfolador, e o seu destino.

A adaptação mantém o tema do torna-viagem, num retrato com um formato biográfico que segue o modelo das “biografias enoveladas”, como o próprio Camilo as chamou, desenvolvidas nas *Novelas do Minho*. Nesse formato, a peça pode ser lida como uma variação sobre o mesmo tema que, replicado nessa nova receção, revela as suas potencialidades, não se esgotando numa única obra (Laera, 2014: 173). Esta estratégia intertextual é comentada por Margherita Laera como bastante comum no mundo da produção literária como o é o gosto pela replicação, e também pela necessidade da repetição de histórias que constituem, de alguma forma, um sustento da base ideológica da cultura, do seu carácter universal e, também, da sua evolução.

Na prática, nesse trabalho de memória literária e patrimonial, elaborado com o intuito de renovar a receção de uma obra do passado, a linha seguida reinventa e atualiza um género teatral, o da comédia, inscrito tradicionalmente no cânone do teatro português, recuperando formas que se estendem da comédia de costumes e de carácter até ao cabaret satírico-político, como é o caso da última criação da companhia.

O encontro de Valter Hugo Mãe com uma figura camiliana tão densa como o cego de Landim permite reavivar a memória do próprio teatro de Camilo, hoje bastante esquecido, e que os atos ligados às comemorações da sua obra em 2005 não permitiram reativar, a não ser nestes *filhos do esfolador*. Aqui, optando por uma estética que se afasta do realismo mesclado de ironia romântica de Camilo, mas sem abandonar o objetivo de uma certa literatura oitocentista de crítica social empenhada, Valter Hugo Mãe reelabora um tipo social, tornado hoje arquétipo, o do emigrante próspero e bem-sucedido, de reputação duvidosa. Surge também como casamenteiro – um tema que dentro da peça é valorizado em cenas que reforçam a modernidade da personagem feminina da irmã, em diálogos acesos com pretendentes sobre o tema-chave da comédia burguesa tradicional: amor e dinheiro, busca da verdade e engano interesseiro. À comicidade própria de uma personagem-tipo de falsário, “fausto trapaceiro e até assassino”, construída com a cumplicidade do espectador ciente da verdade graças às intervenções do narrador em cenas intercaladas, o Jangada Teatro acrescenta, no guarda-roupa que cruza a época oitocentista e a atualidade, na música tocada ao vivo, nas canções e danças populares como o vira, os sinais cénicos de um outro género, o da comédia regionalista e popular, em tom de revista, levada ao extremo num registo algo carnavalesco.

Voltar ao conhecido e ao mesmo tempo escapar ao peso da tradição, renovando o trabalho sobre o tema e inovando com a sua exposição no palco, pode ser lido como a motivação e a orientação que guiaram a escrita de Valter Hugo Mãe nesse caso. Se a adaptação é um processo que, neste caso, desestabiliza o cânone, não se confunde, no entanto, com uma paródia, dando ao texto adaptado uma nova identidade cultural com a chancela de um autor contemporâneo e premiado.

## **1.2. Ser adaptado**

Uma vertente da obra dramática que não pertence ao nosso *corpus*, restrito à autoria de peças de Valter Hugo Mãe, são duas criações que resultam da adaptação por outros intervenientes diretamente vinculados ao processo criativo do espetáculo para o palco. Ambas foram apresentadas em 2014.

Trata-se, num caso, da peça *O Fascismo dos Bons Homens*, criada pelo Trigo Limpo Teatro ACERT a partir de *a máquina de fazer espanhóis*, com autoria do ator e encenador Pompeu José:

Num exercício acrobático a dramaturgia foi caminhando autonomamente, ciente dos limites inultrapassáveis da escrita do autor do romance. As personagens saíram das páginas do livro e procuraram o palco, como nova morada. A encenação andarilhou nos ajustes que a dramaturgia ia exigindo para revelar cada uma das situações vivenciadas<sup>11</sup>.

O segundo caso é o da peça *O Amor dos Infelizes*, última criação do Teatro Bruto, preparada no contexto de um Laboratório de dramaturgia e criação cênica em Guimarães, capital da cultura. Na sua reescrita, Ana Luena transformou num monólogo a matéria temática em torno da figura sofredora de uma anã, narrada no segundo capítulo da obra de Valter Hugo Mãe *O Filho de Mil Homens*.

Apesar de não serem obras escritas por Valter Hugo Mãe, essas versões dramáticas, que nasceram da sua obra narrativa, exploram a potencialidade teatral da linguagem e das temáticas estruturantes do seu mundo ficcionado, aqui tecidas nomeadamente em torno do corpo e da corporeidade: o corpo envelhecido ou disforme, sempre monstruoso aos olhos dos outros, o amor e a morte.

## **2. Valter Hugo Mãe dramaturgo: criar para o teatro**

O que ressalta da leitura comparada entre teatro e romance na obra de Valter Hugo Mãe é a permeabilidade dos géneros entre eles, entre drama, romance e poesia, em que as peças são a materialização de uma dramaturgia já inscrita na própria escrita do romance. Esta, por sua vez, é alimentada pela teatralidade da língua e pela criação de imagens em movimento, contrariando assim a distinção aristotélica entre drama e epopeia. Todavia, se bem que devedora da componente narrativa da sua obra, primeira e central no seu percurso, a forma dramática em Valter Hugo Mãe ganha a sua autonomia na primazia dada à oralidade como matéria dramática, poética e musical por excelência, reflexo de um gosto pela(s) palavra(s) e pelo canto.

Os romances de Valter Hugo Mãe vivem da comédia, do drama e da tragédia, numa poética homogénea, mas no processo específico da escrita dramática, por solicitação do teatro, libertam personagens prontas a serem encarnadas em cena para nos mostrarem, sobre um pano de fundo negro, em pequenas fábulas agrídoces, tragédias irrisórias ou comédias tristes. São pobres figuras que se agitam como marionetas desorientadas, no meio das desventuras dos poderosos e dos humildes. Seres com vidas minúsculas<sup>12</sup> retratadas tanto no seu silêncio como nas suas falas inesgotáveis, na sua vida ordinária e sem heroísmo, mas a tal ponto humanos nas suas errâncias que os reconhecemos como outros iguais a nós próprios.

### **2.1. No Teatro Bruto**

São três os textos escritos por Valter Hugo Mãe no curto espaço de três anos, todos a convite do Teatro Bruto para a sua programação: *cratera* (2010), *Canil* (2012) e *Comida* (2013).

Aparentemente sem pontos de articulação entre si, são peças que partilham uma idêntica vontade, ou necessidade, por parte de quem as criou, de entrar no miolo de problemas que nos afetam hoje, nomeadamente em diversas manifestações da

---

<sup>11</sup> <http://www.acert.pt/trigolimpo>.

<sup>12</sup> Pensamos no título de narrativas do autor Pierre Michon, *Vies Minuscules* (Gallimard, 1984), que se pode aplicar bem a Valter Hugo Mãe.



violência que caracteriza, de forma cada vez mais acentuada e recorrente, sob diversas formas, a sociedade contemporânea. Será esse o sentido mais imediato desse teatro.

A primeira, *cratera*, é uma peça breve, que pertence ao ciclo das criações do Teatro Bruto em torno da temática do monstro e da monstruosidade, tratada aqui na temível vertente da violência doméstica, a mais oculta, apesar de ser a mais comum. Com momentos de brutalidade explícita, física e psicológica, que narram, diante dos nossos olhos, o assassinato pelo próprio irmão de uma deficiente indefesa, a ação termina com a imagem brutal da morta, caída no palco, esvaída do seu sangue.

A segunda, intitulada *Comida*, é estruturada à volta da preparação por um ex-embaixador português de um banquete estratégico, em prol da realização do seu sonho de regressar à Alemanha agora triunfante – estamos em 1938/3 –, mas a ação dificilmente escapa a uma leitura atual, em que é a imagem da Alemanha poderosa da Europa da crise que se impõe, destruidora e cruel, frustrando qualquer promessa de futuro para um país como Portugal, periférico e endividado. No final, a peça conclui-se sobre a morte de todas as personagens, com a recordação do extermínio nazi na reprodução do quadro de uma câmara de gás.

A terceira, *Canil*, de 2012, dá conta da preparação e do fracasso de uma revolução irrisória, apesar de ter data e hora marcadas, para derrubar os “seis gordos que mandam no país”. Urdida num canil onde se juntam os três conspiradores, um estrangeiro e o Chefe, “um magro convicto”, essa revolução será inviabilizada pelos problemas pessoais dos personagens, questões de amores e de mulheres, de meias de vidro vermelhas calçadas pelo tenente-coronel, com quem não contavam. Termina sobre imagens de abraços viris debaixo de um dilúvio.

Neste espaço de produção original, a escrita de Valter Hugo Mãe revela toda a sua capacidade criativa em termos imagéticos para criar as pequenas histórias dramáticas das suas peças. Com os seus conflitos sem herói vencedor nem vencido, os seus acontecimentos inquietantes, mas desprovidas de toda a grandeza trágica, são medidas à escala do indivíduo, de cada personagem na sua idiossincrasia, e não deixam de ter uma ligação a problemáticas mais amplas que as transcendem e nos reportam à premência de questões culturais plenamente atuais, com uma reiterada e multifacetada omnipresença da morte na vida.

Em termos dramáticos, estão em sintonia com práticas textuais da pós-modernidade, usando registos diversos e contrastados, que aliam um trabalho inventivo no limite da fantasia extravagante, em *Comida* e *Canil* à insustentável representação da perversidade, e da crueldade ordinária, como em *cratera*, que privilegia o registo negro e sombrio do trágico, com recurso a um realismo imagético do cinema contemporâneo, de terror, com a crueza trágica da presença em cena do sangue derramado. A peça *Canil* interpela o formato da peça épica com objetivos políticos: prepara-se uma revolução, sinónimo de libertação da opressão dos tiranos, mas é reduzido a episódios burlescos, com personagens de *cartoons* ou de filmes de aventuras hollywoodescos; em *Comida*, domina o registo cómico ou paródico, de um teatro de *boulevard* algo surrealista, com as suas personagens estereotipadas: embaixador embrulhado com empregada, morto no quarto, e esposa suspirando pelo amante francês desaparecido.

## 2.2. No Jangada Teatro

Desta segunda colaboração de Valter Hugo Mãe com a companhia de Lousada nasceu a peça *a morte dos tolos*, estreada em 2011<sup>13</sup>. Neste trabalho, Valter Hugo Mãe voltou à veia regionalista, ao situar a ação numa província dramaticamente distante do centro, algo perdida tanto no espaço como no tempo, dominada por uma religiosidade supersticiosa e preconceituosa. O espaço é confinado aos lugares típicos da vida e do convívio quotidianos das donas de casa, próprios de uma vilória ensimesmada: a cozinha, a sacristia, a rua e as janelas providenciais da dona mandinha, a “doutora de janelas”, observatório ideal para espreitar a vida alheia, porque “dão para os dois lados”.

Nesse mundo Valter Hugo Mãe elaborou um microcosmo estruturado como uma teia para prender as suas personagens. Sem acontecimentos exteriores que suscitariam mudanças na ação, o enredo não segue a estrutura clássica do drama que passa por uma crise e o seu desenlace: de modo caricato, apenas vai ser agitado momentaneamente pela reaparição de uma mulher que se julgava desaparecida e de outra abusiva e estupidamente tida por morta na sua ida ao hospital. Enquadra-se num formato próprio do modelo épico-narrativo que lembra o conto, numa sequência de doze episódios breves, desenhados em quadros minimalistas, com duas a três personagens reunidas em conversas animadas sobre a vida alheia, em que destoa a tragédia de uma mãe, a maria guinalda, viúva, com “setenta anos e bicos de papagaio no corpo todo”, confrontada com a morte próxima do filho tolo<sup>14</sup> (morte que acontecerá na última cena).

É com essa ação, que constitui o acontecimento e o fio condutor da peça, que Valter Hugo Mãe elabora uma fábula teatral que, entre a crueldade do mundo mesquinho da vila e o carácter hilariante dos sobressaltos provocados pelas supostas aparições, se torna tragicómica. A presença-ausência do “menino”, oculto num quarto, presença silenciosa ou apenas sugerida pelo ruído causado pelos seus apelos à mãe, constitui um leitmotiv ao longo da peça, como na cena 2:

teresa – que foi isto?

maria guinalda – é o meu menino.

teresa – que quer ele?

maria guinalda – nada. quer companhia. ainda não lá fui adentro. cheguei agora do padre.

O laço de sofrimento que une essa mãe ao filho, traduzido pela sua inquietação, contrasta com a violência das zangas cheias de azedume das cinco mulheres, entre elas ou com o padre. O tema da morte e do medo da morte (e dos mortos, das assombrações) surge logo na primeira cena, com a dúvida levantada pela mãe do tolo: “a morte dos tolos há-de ser igual à nossa, senhor padre, que deus não

---

<sup>13</sup> Neste caso, deparamo-nos de novo com a problemática da adaptação com uma mudança do suporte de mediação. A obra, inicialmente escrita para o teatro em 2011, foi apresentada em 2012 numa versão filmada para um programa de televisão coordenado por um escritor igualmente prestigiado e da mesma “nova” geração, o poeta José Luís Peixoto. Por razões idênticas àquelas que foram apresentadas anteriormente acerca da encenação das obras, não abordaremos aqui a versão televisiva, mas é importante referir que, de novo, a adaptação confirma a possibilidade de multiplicação do mesmo objeto e a amplificação da sua recepção, tendo em conta o número de telespectadores envolvidos. Além disso, em *a morte dos tolos*, a adaptação é favorecida pela tipologia dos diálogos com réplicas breves, semelhantes a *esticomitas* para pequenos números ou *sketchs*, de fácil e apetecível transposição para um guião cinematográfico.

<sup>14</sup> O tolo é, como a deficiência e a anormalidade, um tema que marca uma presença forte e insistente na obra de Valter Hugo Mãe, que, nas suas narrativas, integra personagens postas à margem ou excluídas: velhos, criadas, mulheres maltratadas, homossexuais, deficientes, pobres, doentes, tolos, etc.

deve ter tempo de olhar por diferenças dessas”. Dúvida que a mãe do tolo repete angustiada na conversa com a teresa: “é o meu menino. não sei o que lhe acontece quando morrer e não há maneira de saber” (cena 2).

Esta figura tem os traços da devoção das personagens maternas que encontramos na obra romanesca de Valter Hugo Mãe, mas também manifesta comportamentos ambivalentes: tocante na expressão simples e teimosa do seu sofrimento incompreendido pelo padre, na imagem da sua solidão na casa longe dos olhares (cena 4), a chorar (cena 11), pertence também ao mundo insensível e agressivo das outras mulheres.

É esse, aliás, o tom que domina nas cenas. Sobre um fundo trágico para a protagonista maria guinalda, assistimos a um corupio de encontros sucessivos que apenas são ocasião para exacerbar tensões que testemunham um universo de relações mesquinhas e cruéis, bem patentes, por exemplo, nas dúvidas levantadas entre elas quanto à sinceridade do sofrimento de maria guinalda, que chamam uma “expição [...]”: “quando se livrar dele até há-de dançar o vira” (3). E acusam-na de “pôr a mão no senhor oliveira”. O tema da sexualidade reprimida e da frustração, formulado em comentários brejeiros ou crus, aparece repetidamente, nomeadamente no tema clássico da “viúva alegre”, mas também do padre e dos seus sobrinhos.

O outro grande motor da ação é o confronto com o padre e entre elas. Além de rejeitar as suas reclamações e os seus delírios visionários, fruto da ignorância e do atraso cultural em que vivem, o padre escorraça-as da sacristia: “velhas tontas, conversas tontas, berros tontos, tudo a andar. tenho muito que fazer”. Dele elas dizem: “esse padre, aqui entre nós, é uma porcaria”, e planeiam uma retaliação: “a minda diz que vai pôr o marido a arrear no padre”, o que acham “uma maravilha, mas (que) dá para um pecado dos muito grandes”. O que acaba por acontecer.

As revelações finais, fruto da maledicência, retomam o formato do desenlace da comédia de enredo, mas aqui sem reconciliação, com a degradação final de todas as relações. É nesse quadro que maria guinalda terá o seu gesto final: para repor alguma justiça e aliviar o seu desgosto de ver o filho partir sem que saiba para onde, dá uma bofetada na cara do padre. Se este pode representar a racionalidade a que todas são surdas, também é o retrato, em negativo, da corrupção e da imoralidade na sua relação com a viúva estrela, a mais abonada por herança deixada pelo marido. Entre bolos e chá, tecem um acordo para um negócio: fazer com a herança do marido antónio graça o milagre (diz o padre) de “oferecer à terra uma creche, com um parque infantil”. Trata-se, na verdade, de depenar uma viúva beata, como diz a teresa: “ele tem um sobrinho com um terreno para vender e outro com uma empresa para construir casa. está a fazer negócio na história da creche”. Com o acordo já assinado, estrela ficará destroçada com esta denúncia na cena final.

Sobre um fundo de temas sociais como a corrupção, a degradação e desumanização das relações numa pequena comunidade, Valter Hugo Mãe expõe com humor as dificuldades de um padre confrontado com o modo como os assuntos da religião e da crença são vividos pelas viúvas, nomeadamente as aparições, o fim do inferno decretado pelo papa e, por arrastamento, a perturbação da ordem das coisas, cruzados com afabulações delirantes.

Na peça, o trabalho ideológico é feito pela palavra, nas falas atribuídas a personagens com marcas profundas de um Portugal salazarista e obscurantista, quase medieval na sua religiosidade supersticiosa e anedótica, que se traduz no sofrimento profundo de uma mãe inconsolável com a perda do seu menino, que “[...] anda a sonhar que o papa apagou as labaredas do inferno e que agora o filho dela não tem para onde ir, porque não deixam os tolos entrar no céu” (cena 3).

Valter Hugo Mãe manifesta assim uma preocupação humana raramente tratada na ficção, na sua ambivalência tragicômica, com esse retrato crítico do Portugal profundo dos esquecidos, mais sofrendores porque “deixados por conta”.

### **Perspectivas finais e provisórias**

À pergunta sobre o que pode levar um autor de romances à escrita dramática, no caso deste autor em particular, uma resposta mais imediata pode ser encontrada no seu perfil multifacetado. Valter Hugo Mãe iniciou-se desde muito cedo na escrita literária com poesia, e, decorrida uma década, descobriu o romance, pela simples motivação de ter uma história para contar: nascia a conhecida tetralogia *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar Serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010), na qual Valter Hugo Mãe aborda a infância, a juventude, a idade adulta e a velhice, e que deu início uma carreira prolífica, incluindo igualmente publicações regulares para o público juvenil e a escrita de letras para canções.

Premiado e traduzido num grande número de línguas, a entrada de Valter Hugo Mãe, por convite pelo próprio meio profissional do teatro, no campo da escrita dramaturgica, é mais um sinal de reconhecimento por parte do meio cultural e do público<sup>15</sup>. A utilização de um novo código, o da linguagem teatral, também representa um novo caminho na relação de um escritor com o público, em busca de um impacto diferente da sua obra, *mostrada* em vez de *narrada*.

Para caracterizar de forma exaustiva essa vertente singular da obra de um romancista, será necessário acrescentar a este primeiro ensaio – que peca por uma necessária restrição do campo de análise – uma segunda abordagem da dramaturgia de Valter Hugo Mãe, entendida numa acepção não unicamente literária do termo (Bellisco 2011; Danan, 2010), mas também enquanto produção posta em cena, no teatro. Nesse sentido, uma maior incidência deverá recair na relação que os criadores construíram entre o estímulo do texto escrito que lhes foi facultado por Valter Hugo Mãe, no formato de uma peça para a cena, e a criação de um objeto outro, polissémico, que requer outras ferramentas de análise, mas que poderá dar conta da riqueza dessa escrita no plano da prática e da linguagem teatral.

Numa perspectiva prioritariamente histórico-teatral, o teatro de Valter Hugo Mãe reenvia-nos necessariamente para a questão recorrente nos estudos de teatro e da cultura em Portugal: a da ausência de uma dramaturgia nacional. Posta como é sabido desde Almeida Garrett no início do séc. XIX, encontrou desde então respostas diversas, tendo como vertente fecunda, inclusive nas fábulas das novas dramaturgias, uma relação ininterrupta com a historicidade, com a representação da História, retratada no palco na multiplicidade das formas de que o género dramático se reveste hoje (Serôdio, 2004). Outra vertente é o sentido político dado a essas narrativas em cena, pelo comprometimento dos dramaturgos que optam pela linguagem dramática e teatral como possibilidade para pensar o tempo presente, mergulhado hoje numa atualidade cada vez mais complexa e indecifrável, apesar (ou por causa) da abundância dos meios que nos informam.

Valter Hugo Mãe fala-nos da História, à escala humana, pondo-a em cena sem herói nem crise, com temáticas do quotidiano ou do trivial, que têm a força desinquietante de pequenas histórias de aparente insignificância. Para garantir a

---

<sup>15</sup> Este estudo não contempla uma pesquisa, que deverá ser feita, sobre a receção pela crítica jornalística e universitária na imprensa ou em revistas especializadas.

legibilidade destas histórias, Valter Hugo Mãe abandona os géneros convencionais e deriva para outros formatos, divorciados de um realismo tradicional que seria inapto para criar o efeito visado: a estranheza e o espanto, e mesmo o horror ou repulsa, num trabalho de efabulação poética que nos quer revelar o que é real usando o real virtualizado, a realidade da ficção. Na dramaturgia, Valter Hugo Mãe explora as possibilidades da cena, das suas linguagens, como fonte de criatividade e estímulo para a sua própria inventividade enquanto escritor. Mas os textos também são – e foram-no em todos os contextos de produção com companhias de teatro – um material e uma ferramenta indissociável do trabalho performativo realizado.

Extensão da produção romanesca que celebrizou Valter Hugo Mãe, o seu teatro inédito, e, por isso, certamente menos conhecido, trata, como toda a sua obra de ficção literária, questões nucleares do ponto de vista cultural, em que predomina o medo da morte ou da perda e do fracasso, numa sociedade desumanizada que leva à inviabilização da felicidade ou do amor. No discurso do autor, especialmente em entrevistas, são recorrentes as referências a um mundo marcado pela agressividade, pela exclusão ou pela marginalidade, à vida como dificuldade e sofrimento. O mesmo acontece no seu teatro, que narra, sobre um pano de fundo negro, em pequenas fábulas agrícolas, na forma de tragédias irónicas ou de comédias tristes, a agitação de pobres figuras que, como marionetas desorientadas, se perdem no meio das desventuras dos poderosos e dos humildes. É nessa angústia que reside o sentido desse teatro que representa uma nova e mesma forma de comprometimento do ser humano que tem nome Valter Hugo Mãe.

## Obras citadas

LUENA, Ana

2014, *O Filho de Mil Homens*, s.l.: s.e.

BELLISCO, Manuel; Cifuentes, Maria José (eds.)

2011, *Repensar la Dramaturgia. Errancia y Transformación*, Murcia: Centro Párraga/CENDEAC.

CHABOT, Clyde (org.)

2007, “Théâtre Contemporain: Écriture Textuelle, Écriture Scénique” (dossier). In *Théâtre/Public*, 184.

DANAN, Joseph

2010, *O Que É a Dramaturgia?*, s.l.: Editora Licorne.

HUTCHEON, Linda

2006, *A Theory of Adaptation*, New York and London: Routledge.

LAERA, Margherita (ed.)

2014, *Theatre and Adaptation. Return, Rewrite, Repeat*, London & New York: Bloomsbury Methuen Drama.

MÃE, Valter Hugo

- 2007, *Os Filhos do Esfolador*, n/publ.
- MÃE, Valter Hugo  
2010, *Cratera, as Crianças com Segredos*, n/publ.
- MÃE, Valter Hugo  
2011, *A Morte dos Tolos*, n/publ.
- MÃE, Valter Hugo  
2012, *Canil*, n/publ.
- MÃE, Valter Hugo  
2013, *Comida*, n/publ.
- MÃE, Valter Hugo  
2014, “O Trigo Limpo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1130, 22 de janeiro: 34.
- NOGUEIRA, Carlos  
2013, “The Novels of Valter Hugo Mãe”. In *Portuguese Studies*, 29 (1): 106-126.
- SANTOS, Hugo Pinto  
2015, “Camilo Castelo Branco 125 anos depois”. In *Ler*, 139: 40-53.
- SARRAZAC, Jean-Pierre  
2007, “La réinvention du drame”, in CHABOT, Clyde, “Théâtre Contemporain: Écriture Textuelle, Écriture Scénique” (dossier). In *Théâtre/Public*, 184: 74-77.
- SARRAZAC, Jean-Pierre  
2010, “Fable (Crise de la Fable)”. In *Lexique du Drame Moderne et Contemporain*, Paris: Circé/Poche.
- SERÔDIO, Maria Helena  
2004, “Dramaturgia”. In MARTINHO, Fernando J.B. (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Instituto Camões: 95-141.
- TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne K.  
2008, *Dramaturgy and Performance*, New York: Palgrave Macmillan.